

Ni de aquí ni de
allá: la articulación
entre poesía
niuyorriqueña
y tradición
latinoamericana
en la obra de
Miguel Algarín y
Tato Laviera

Alejo López

Docente de trabajos prácticos en la cátedra “Literatura Latinoamericana II” de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad Nacional de La Plata) y miembro del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS). Su proyecto de investigación aborda la poesía niuyorriqueña de Tato Laviera a partir de la categoría de extraterritorialidad y su dimensión afro-antillana. Ha publicado artículos sobre literatura niuyorriqueña y latinoamericana en libros y revistas especializadas de la Argentina y el exterior.

Contacto: mundoblake@yahoo.com.ar

PALABRAS CLAVE

poesía niuyorriqueña;
Miguel Algarín; Tato
Laviera; literatura latinoamericana

KEYWORDS

Nuyorican poetry;
Miguel Algarín; Tato
Laviera; Latin American
Literature

RESUMEN

Miguel Algarín, fundador y emblema de la tradición poética niuyorriqueña, recuperó la obra de Pablo Neruda como fundamento para su proyecto político-poético a partir de la imagen del poeta como portavoz de su comunidad e instrumento de conminación social a través del proceso de toma de consciencia. Esta articulación le permitió a Algarín insertar extraterritorialmente a la tradición niuyorriqueña dentro del mapa de la literatura latinoamericana a través de su función político-performativa. Pero distinto es el caso de otras poéticas niuyorriqueñas como la del poeta Tato Laviera, en cuya obra la articulación entre poesía niuyorriqueña y tradición latinoamericana ya no se sostiene en esta función contestataria sino en el acervo cultural afro-antillano de la propia identidad niuyorriqueña. Laviera configura así una poética que problematiza y expande los límites geopolíticos y culturales de esa cartografía imaginaria denominada "literatura latinoamericana".

ABSTRACT:

Miguel Algarín, a founder and icon of Nuyorican poetic tradition, recovered Pablo Neruda's work as a basis for his political-poetic project based on an image of the poet as a spokesman for his community and an instrument of social urge through the process of awareness. This articulation allowed Algarín to insert the Nuyorican tradition extraterritorially, within the map of Latin American literature through its political and performative function. However, some other cases of Nuyorican poetics are different, as it is with Tato Laviera's, whose work shows an articulation between Nuyorican poetry and Latin American tradition not based in this counter-hegemonic function but in Afro-Antillean cultural heritage of Nuyorican identity. Thus, Laviera sets a poetics that problematizes and expands the geopolitical and cultural boundaries of this imaginary cartography called "Latin American literature".

La diáspora puertorriqueña a los Estados Unidos se enmarca dentro de la historia de las diásporas latinoamericanas del siglo XX y posee varias fases, pero fue el éxodo masivo de puertorriqueños luego de la segunda guerra mundial el que constituyó el núcleo central en la conformación de un colectivo cuyos descendientes dieron origen a la denominada cultura *niuyorrican* o niuyorriqueña. Entre las décadas del cuarenta y el cincuenta los puertorriqueños emigrados a los Estados Unidos (concentrados especialmente en la ciudad de Nueva York y sus alrededores) comenzaron a elaborar un discurso identitario centrado en el desplazamiento y en su condición extraterritorial. Esta nueva identidad cultural niuyorriqueña adoptó el discurso poético como un medio de supervivencia dentro del entorno hostil de la sociedad norteamericana hegemónica.

La Poética niuyorriqueña expresaba el fin del sueño original del emigrado puertorriqueño de asimilarse a la cultura WASP¹ de la sociedad norteamericana. Nacidos o criados en los Estados Unidos, bilingües y formados dentro de un espacio heterogéneo de cruces y desplazamientos entre la cultura familiar hispánica, la cultura WASP del espacio público y la contigüidad de otras culturas minoritarias, esta generación de puertorriqueños en Nueva York se abocó a construir una nueva estética que diera cuenta de esa multiplicidad social, cultural, económica, política y lingüística que los constituía en tanto puertorriqueños, y sobre todo, que diera cuenta de esa extraterritorialidad² que conformaba su puertorriqueñidad por fuera de la isla. Este sentido de urgencia por forjar una tradición y una lengua que sirviera para expresar esta nueva identidad es el que resuena en las palabras introductorias de ese hito fundacional que

1 Las siglas WASP son el acrónimo que designa a la cultura hegemónica norteamericana: White Anglo-Saxon Protestant.

2 Utilizo el concepto de *extraterritorialidad*, en tanto condición fronteriza del escritor moderno desplazado y su particular relación de extranjería frente a la lengua, tal como fuera desarrollado por George Steiner en su obra *Extraterritorial*. (2002)

fue la publicación en 1975 por parte de los poetas Miguel Algarín y Miguel Piñero de la antología *Nuyorican Poetry: An Anthology of Puerto Rican Words and Feelings*.

La dimensión performativa de esta tradición poética, elemento central de su constitución como movimiento, constituyó uno de los instrumentos más eficaces a través de los cuales se desarrolló el activismo político promulgado por Algarín en tanto miembro fundador y figura estelar del movimiento niuyorriqueño. Cuando en 1969 en medio de la iglesia metodista de Nueva York ocupada por el movimiento activista de origen puertorriqueño *The Young Lords*, el poeta Pedro Pietri recita ese hito literario que es su poema “Puerto Rican Obituary”, a lo que asistimos en esta pionera *performance* niuyorriqueña es a la figura del poeta como portavoz de la comunidad y como instrumento de conminación social a través del proceso de toma de consciencia, esto es, aquella forma tradicional de articulación entre literatura y política que Miguel Algarín recuperó de la obra de Pablo Neruda como fundamento para su proyecto político-poético; una articulación que conjuga mecanismos de reflexión y motivación social en tanto instrumentos de intervención directa en la sociedad, lo cual le permitía a Algarín insertar extraterritorialmente a la tradición niuyorriqueña dentro del mapa de la literatura latinoamericana a través de su función político-performativa.

Así define Algarín el valor literario y político de la poesía de Neruda, a quien toma como modelo:

I have heard poems read in public that have been praised for their beauty but which cease to provoke responses beyond a few minutes after they are read. Not so with the poems in Song of protest. These poems remain in action long after their reading is over. [...]

The poet engages himself to an extreme and the reader has no choice but

to respond in the extreme as well. It is a powerful device full of rich and painful consequences. (Algarín, 2009, 17-20)

Es muy significativo que haya sido el propio Algarín el que haya traducido y publicado el libro de Neruda en los Estados Unidos, y más significativo aún que haya decidido titularlo *Song of protest*. En el original (*Canción de gesta*) el término “gesta” designa toda clase de hecho memorable e histórico, por lo que su significado es mucho más amplio y abarcador que la opción escogida por Algarín, quien concentra y reduce el campo semántico de la “gesta” por el de la “protesta”, entroncando el poemario directamente con la tradición de la “canción de protesta”, género en pleno auge en toda Latinoamérica durante los años sesenta y setenta a partir de lo que se denominó “la nueva canción latinoamericana” (mismo período en el que Algarín funda y sienta las bases del movimiento niuyorriqueño). El género “canción de protesta” incorpora un fuerte contenido reivindicativo y se caracteriza por su alto grado de compromiso político en tanto se concibe que su función social consiste en configurarse como aparato de fuerza y arma de lucha a favor de los procesos revolucionarios (Velasco, 2007). Si bien el poemario de Neruda comparte estos lineamientos estético-ideológicos, la traducción de Algarín es sumamente significativa respecto a su propia concepción política de la poesía.

Otra figura fundadora de esta tradición, la poeta niuyorriqueña Sandra María Esteves, en un texto de 1985, “Ambivalencia o activismo desde la perspectiva poética de los nuyoricans”, definía a la poesía niuyorriqueña a partir de su condición agonista y beligerante subsumida a través del concepto de la “confrontación”. Para Esteves lo que definía específicamente a la poesía niuyorriqueña era la urgencia acuciante por confrontar el sinnúmero de elementos opresivos que condenaban al niuyorriqueño a una posición marginal dentro de la sociedad norteamericana. Este es el imperativo que rige la fundación e institucionalización del movimiento a través de la figura

ALEJO LÓPEZ

patriarcal de Miguel Algarín, en cuya obra Esteves lee esta urgencia por confrontar “la humillación y desmoralización” del niuyorriqueño (Esteves 1985, 196). La situación de marginalidad de la comunidad impone, por un lado, la necesidad de resistir confrontando, y por otro, la necesidad de configurar una estrategia de supervivencia. Será precisamente esta estrategia de supervivencia la que defina el carácter “ambivalente” de los poetas niuyorriqueños, ambivalencia que para Esteves consiste en una constante política marcada por la intersticialidad de esta identidad cultural, pero que en lugar de establecerse como punto de partida para una resistencia a los mecanismos de marginalización y asimilación, aparece en el pensamiento de Esteves como un entremedio que exige su superación por medio de una confrontación sintética:

Nos encontramos siempre atrapados entre en nuestras opciones de vida al tratar de sobrevivir en algún lado entre Yin y Yan, cielo e infierno, derecha o izquierda, puertorriqueño en Nueva York o puertorriqueño caribeño, inglés o español, pobreza o tecnología, opresión o expresión, el yo y el alma. En cada esquina nos espera una nueva confrontación. El reto consiste en buscar la solución, revelarla, descubrirla, recobrarla y recrearla. (Esteves, 1985, 200)

Al igual que Algarín, quien afirmaba que la única opción válida para superar las condiciones opresivas consistía en crear un comportamiento alternativo, Esteves insiste en su artículo en la necesidad de acentuar la dimensión creativa y re-activa de la cultura niuyorriqueña frente a las fuerzas asimiladoras y marginalizantes de la sociedad norteamericana hegemónica. Y también como Algarín concibe esta estrategia creativa dentro del terreno del activismo político en su concepción agonística. Como señala más adelante la propia Esteves, la poesía niuyorriqueña debe

ser definida como “una afirmación de lucha política” (1985, 200), lucha entendida como la oposición confrontativa contra las fuerzas sociales que marginan a la comunidad.

Esta concepción de la política como lucha y enfrentamiento abreva en la clásica definición de Carl Schmitt según la cual “la distinción política específica, aquella a la que pueden reconducirse todas las acciones y motivos políticos, es la distinción de amigo y enemigo” ([1932] 2006, 56). Es a través de esta relación agonística que la propia identidad se constituye y afianza por medio de su diferenciación. Como señala Schmitt la figura del “enemigo”, fundamento de toda relación política, no designa más que la alteridad del sí mismo: “Simplemente es el otro, el extraño, y para determinar su esencia basta con que sea existencialmente distinto y extraño en un sentido particularmente intensivo” (2006, 57). Es a partir de esta concepción agonística de la política que el movimiento niuyorriqueño llevó adelante no sólo los reclamos sociales de su comunidad, sino también una articulación de estas demandas comunitarias con una praxis política orientada a intervenir en las controversiales y complejas categorías identitarias y lingüísticas que la cultura niuyorriqueña ponía en cuestión.

La poesía niuyorriqueña, según Algarín, debía orientarse hacia una intervención social modulada a través de la amplificación de las demandas comunitarias y la exhortación a su audiencia respecto a la necesidad de intervenir el presente en pos de un futuro promisorio. Esto es lo que Dardo Scavino llama los tres momentos de toda narración política merced a su naturaleza agonística: la denuncia, la exhortación y la promesa (2012, 25). El poeta, de este modo, no sólo será el encargado de dar voz a su comunidad dando cuenta de sus necesidades, sino también de catalizar y dirigir estas demandas hacia su materialización efectiva; de allí la elección de los adjetivos que Algarín atribuye a las palabras del poeta, las cuales deben ser “claras, nítidas, precisas y concretas” (1975, 11 mi traducción). La identidad latina en los Estados Unidos ostenta un carácter

híbrido, transmutable y en permanente movilidad merced a su naturaleza diaspórica e intersticial, pero lejos de asumir esta hibridez identitaria como un instrumento de resistencia Algarín insiste en la necesidad de capturar y materializar este rasgo, de modo tal que su representación patética promueva en el auditorio una toma de consciencia y una fervorización orientada a modificar las condiciones que lo vuelven posible.

La noción sartreana del “compromiso” adscribía para la literatura, precisamente, esta función social signada por su “representatividad” de lo real en su sentido de “revelación”; un estatuto de lo real estructurado *a priori* por la propia praxis política y que asigna, en consecuencia, a la práctica literaria una función subordinada a la política entendida ésta como totalidad (Jitrik, 1985). Para Sartre, aun cuando remita a la prosa y no a la poesía, esta revelación constituye la dimensión práctica de la literatura por cuanto configura un “revelar” orientado y destinado a promover un cambio efectivo de lo real, por lo que la praxis literaria estaría configurada a través de las acciones que promueve *a fortiori* en su revelación del mundo:

Así, al hablar, descubro la situación por mi mismo propósito de cambiarla; la descubro a mí mismo y a los otros para cambiarla; la alcanzo en pleno corazón, la atravieso y la dejo clavada bajo la mirada de todos; ahora, decido; con cada palabra que digo, me meto un poco más en el mundo y, al mismo tiempo, salgo de él un poco más, pues lo paso en dirección al porvenir. Así, el prosista es un hombre que ha elegido cierto modo de acción secundaria que podría ser llamada acción por revelación. Es, pues, perfectamente legítimo formularle esta segunda pregunta: ¿qué aspecto del mundo quieres revelar, qué cambio quieres producir en el mundo con esa revelación? El escritor “comprometido” sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio. (Sartre, 1967, 61-62)

Es esta orientación pragmática la que articula la meta política y poética de Miguel Algarín en tanto fundador y principal figura del movimiento niuyorriqueño. A partir de la recuperación de esta tradición de la literatura comprometida encarnada por la figura de Neruda, Algarín buscó articular la híbrida, diaspórica y extraterritorial identidad cultural niuyorriqueña junto con su legado latinoamericano. La posición intersticial que ocupa la cultura niuyorriqueña tensada entre la cultura anglosajona WASP norteamericana y la herencia latinoamericana de Puerto Rico, fue utilizada por Algarín para integrar ambos espacios culturales a partir de su dimensión contestataria y contradiscursiva. Este programa poético-político se complementa y completa en la tradición literaria niuyorriqueña a través de sus vínculos con los movimientos afro-americanos durante los años de lucha por los derechos civiles en los Estados Unidos. Las relaciones entre la poesía niuyorriqueña y la literatura afro-americana son profusas y se fundan en una historia compartida de opresión y resistencia, en tanto ambas constituyen tradiciones contradiscursivas que a partir de una misma condición subalterna³ procuraron sobrevivir y resistir a través de sus diversas y solapadas expresiones culturales.

La literatura afro-americana, como las demás expresiones literarias de las culturas afro-descendientes en América, surgió como instrumento de resistencia cultural frente al silenciamiento impuesto por el orden opresivo, tanto de las sociedades esclavistas durante el período colonial como de las sociedades hegemónicas contemporáneas. Esta literatura afro-americana contradiscursiva emergió en el seno de una cultura fuertemente marcada por la oralidad, aquello que se conoce como la “tradición vernácula afro-americana”, la cual según *The Norton Anthology of African American Literature*

3 Utilizo el concepto de subalternidad siguiendo la definición propuesta por Ranajit Guha como término que da “un nombre para el atributo general de la subordinación... ya sea que ésta esté expresada en términos de clase, casta, edad, género y oficio o de cualquier otra forma” (1988: 35) “Preface”. *Selected Subaltern Studies* (Guha, R. y G. Spivak (eds.). New York: Oxford University Press.)

ALEJO LÓPEZ

comprende tanto “canciones religiosas, blues, baladas, sermones, relatos y... canciones de hip hop las cuales forman parte de la expresión oral negra” (2004: 3, mi traducción). La imbricación entre la poesía contestataria niuyorriqueña y estas tradiciones afro-americanas surge tanto de su condición política en tanto literaturas de resistencia, como de la oralidad y performatividad inmanentes a las mismas, por ejemplo, en la “poesía de prédica” (*preacherly poetry*), la cual, señala Marcellus Blount (1992), se remonta a los cantos y prédicas religiosas de los esclavos negros durante el periodo previo a la guerra civil y la abolición de la esclavitud en los Estados Unidos; una tradición marcada por la oralidad y el valor de *performance* que las expresiones culturales y los modos de enunciación de la culturas afro-americanas desarrollaron en los Estados Unidos como parte de todo un complejo sistema cultural orientado a subvertir las instituciones sociales y culturales dominantes. Este arte afro-americano contradiscursivo apelaba a los modelos religiosos para poder dar voz a su cultura subalterna, ejerciendo así inflexiones veladas sobre la cultura dominante, distorsionándola solapadamente para hacer emerger su supervivencia cultural, e instaurando así una estrategia de resistencia frente a los sistema de dominación y marginalización en los Estados Unidos.⁴

Miguel Algarín construye, por tanto, y a partir de esta constelación de tradiciones, una fábula política (Scavino, 2012) centrada en la confrontación y su carácter contestatario para la constitución y afianzamiento de

4 Blount analiza en su trabajo “*The Preacherly Text: African American Poetry and Vernacular Performance*” (1992), el caso paradigmático del poeta afro-americano Paul Laurence Dunbar, en cuyos *poemas-sermones* se observa el trabajo subversivo de esta tradición literaria que desde el siglo XVII expone la supervivencia de la cultura afro-americana a través de medios diferidos como la inserción de críticas veladas y registros transculturales dentro de la discursividad religiosa que se le ofrecía como única instancia posible de expresión. A su vez, la historia contemporánea de la cultura afro-americana expone nuevas expresiones culturales como las del *rap*, tradición musical cuyo origen contestatario promovió su rápida aceptación e incorporación por parte de la cultura niuyorriqueña, y su posterior influencia en expresiones como el *hip-hop*. Sobre esta relación entre la cultura niuyorriqueña y afro-americana ver el ensayo de Juan Flores “Puerto Rocks: Rap, Roots, and Amnesia” en su libro *From Bomba to Hip Hop* (2000: 115-140) y el libro de Raquel Z. Rivera *New York Ricans from the Hip Hop Zone* (2003).

una identidad cultural a partir de su condición subalterna y su proyecto emancipatorio. Ahora bien, si esto que programa Algarín en sus textos es lo que efectivamente encontramos en su antología seminal *Nuyorican Poetry* (1975), con esa profusa colección de “poemas de queja en ritmo de bomba”, como llama a esta poesía contestataria de ritmo caribeño, distinto es el caso en otros poetas niuyorriqueños de esta misma generación como es el del poeta Tato Laviera.

En la obra de Laviera la articulación entre poesía niuyorriqueña y tradición latinoamericana ya no se sostendrá en la dimensión contestataria sino en el acervo cultural afro-antillano presente en la propia identidad niuyorriqueña. La obra de Laviera pone en juego una concepción de la poesía donde la politicidad de la misma no se sostiene ya a partir de la idea de la confrontación, ni mucho menos en la concepción del poema como instrumento catalizador de una praxis política escindida de sí mismo. Es interesante al respecto ver cómo inserta Sandra María Esteves a la figura de Laviera dentro de su mapeo de la poesía niuyorriqueña ya que, si para el caso emblemático de Algarín Esteves encontraba un claro ejemplo de confrontación contra la humillación y desmoralización de los niuyorriqueños, a los cuales su condición diaspórica volvía una “minoría dondequiera” (1985, 196), en la obra de Laviera, en cambio, el concepto axilar de la confrontación aparecería integrado a través del desarrollo de una “ética niuyorriqueña”, ética configurada por “los cuadros verdaderos, frases y gestos de su comunidad” trazados por los poemas de Laviera y que, según Esteves, establecerían una confrontación por medio de “la necesidad de retener el ser cultural en un panorama norteamericanizado”, al tiempo que lograrían así alcanzar “una voz poética verdadera a pesar de los numerosos obstáculos que atentan contra ese objetivo” (1985, 198). El “a pesar de” con que Esteves alaba el logro artístico de la poesía de Laviera da cuenta claramente del esfuerzo al que se ve obligada para integrar esta singular poética dentro de la estructura de una tradición articulada alrede-

dor del concepto de la confrontación y el agonismo. Si la figura patriarcal de Algarín se vuelve un paradigma del activismo político de esta tradición, figuras como las de Tato Laviera resultan problemáticas por cuanto los temas, el tono y los acentos que su lengua poética instauran parecieran estar enfocando (o desviando) la atención hacia otro lugar. De ahí que Esteves deba rescatar el valor de “representatividad” que posee esta poética respecto a la identidad cultural de la comunidad junto con su valor artístico, a expensas y no obstante, sus aparentes carencias en el terreno de lo político. Sin embargo, poéticas como las de Tato Laviera configuran una identidad cultural que lejos de procurar “representar” la esencia de una nuyorriqueñidad amenazada por la otredad de la cultura norteamericana hegemónica, expresa, en cambio, la productividad de los puntos de intersección e indeterminación que la intersticialidad identitaria niuyorriqueña desarrolla en tanto instrumentos de resistencia.

Señala Stuart Hall que la deconstrucción teórica del concepto de “identidad” y de las categorías identitarias esencialistas permitió la emergencia de nuevas conceptualizaciones identitarias “estratégicas y posicionales” (Hall 1996: 3), concepciones en las cuales la identidad aparece como un proceso en permanente transformación y reconversión, y que en el caso niuyorriqueño se imbrican, a su vez, con la diaporicidad de su historia antillana. En su ensayo *Cultural Identity and Diaspora* Stuart Hall da cuenta de cómo la identidad cultural antillana puede ser concebida a través de dos posibles sentidos: un sentido integrador de las diferencias nacionales, étnicas o lingüísticas, bajo el sustrato común de su negritud como experiencia histórica compartida (Hall 1990: 223); y un segundo sentido, que ahonda, en lugar de en la convergencia unificante, en la divergencia cinética de su condición diaspórica. Esta segunda posición reconoce que, además de los varios puntos de similitud hay también puntos críticos de profunda y significativa diferencia, los cuales constituyen ‘lo que en verdad somos’; o más bien -ya que la historia ha intervenido- ‘lo que hemos devenido’” (1990:

225, mi traducción). Es este segundo sentido, el que enfatiza la experiencia antillana de la diáspora como elemento central para la constitución de una identidad extraterritorial, y es esta extraterritorialidad diaspórica la que se halla, precisamente, en el centro de la poética de autores como Tato Laviera.

La obra de Laviera se contrapone así a esa conceptualización de la tradición niuyorriqueña como confrontación agonística que Sandra María Esteves ejemplifica a través del emblemático poema de Miguel Algarín “A Mongo Affair” (incluido en la seminal antología de 1975), el cual introduce la situación de opresión que sufre el sujeto niuyorriqueño condenado a los márgenes de un sistema que lo tiene como un paria mendigando por un cheque de asistencia social. Frente a este cuadro de marginalidad la voz del poeta estalla para dar lugar a esa lengua rabiosa que no sólo denuncia el carácter opresivo del sistema sino que clama e invoca al lector a intervenir en él por medio de su conminación/conmoción patética:

...
 I have to admit that he has been
 lied to, misled,
 that I know that all the goodies
 he named humiliate the receiver,
 that a man is demoralized
 when his woman and children
 beg for weekly checks
 that even the fucking a man does
 on a government bought mattress
 draws blood from his cock
 cockless, sin espina dorsal,
 mongo—that's it!
 a welfare fuck is a mongo affair!
 mongo means flojo,

ALEJO LÓPEZ

mongo means bloodless,
mongo means soft,
mongo can not penetrate,
mongo can only tease
[...]

and when you whispered
your anger into my ears
when you spoke of
“nosotros los que estamos
preparados con las armas,”
it was talk of future
happiness
...

(Algarín, 2009, 39-44)

La poética desplegada por Algarín en el poema configura una identidad niuyorriqueña a partir del carácter desvalido, subalterno, marginal, y especialmente a partir de la insistencia en los términos sexuales que apelan a la “impotencia” de este sujeto. Este sujeto impotente, desmoralizado y humillado emerge a través de su confrontación con un agente de opresión que bien puede identificarse con los sectores hegemónicos de la sociedad norteamericana que lo someten a este estado de privación a través de su opresión económica, cultural y social. La apelación a la virilidad (o su ausencia) de este sujeto subalterno funciona dentro del sistema falocéntrico de la cultura latina como un instrumento de conminación/conmoción que apunta directamente a cuestionar el valor de un sujeto sometido e impotente, instigándolo a recuperar su hombría por medio de la lucha (sexual/social/política), una restauración de la virilidad y el honor perdidos que aparece como promesa en la enunciación colectiva de los

versos “nosotros los que estamos preparados con las armas”, en los que la identificación entre el arma y el falo se vuelve inmediata.

En la poética de Tato Laviera, en cambio, la praxis política no se sostiene (o no se sostiene solamente) en la confrontación como medio de configurar y asentar una identificación colectiva, sino que aquí el “enemigo” propio de cualquier relación política se desdibuja y expande, trasmutando, consiguientemente, la propia politicidad de su poesía. Como señala Dardo Scavino la política comienza con la disidencia y la lucha pero no siempre se lucha contra el mismo enemigo, la misma situación o el mismo tipo de opresión (2012, 34). La poesía de Laviera no se levanta directamente contra un enemigo identificado sino que procede a configurar una lengua poética insumisa que atenta contra los diversos dispositivos de normativización y subalterización que oprimen al niuyorriqueño en los más mínimos aspectos de su vida pública y privada. La poética de Laviera combate y subvierte los dispositivos sociales que estigmatizan la identidad cultural niuyorriqueña a través de su lengua, su hexis corporal, sus prácticas culturales difusas e híbridas, su oscilación intermitente entre patrones culturales disímiles, etc. Así el enemigo al que combate esta poética contradiscursiva no puede ser cristalizado en un “ellos” al que oponerse directamente.

En el poema de Algarín la relación política se constituía como una lucha sexual entre la impotencia fálica del subalterno y su imperiosa necesidad de “erguirse” en armas contra el agente de sometimiento, una confrontación articulada a partir de la tensión agonística entre un “nosotros” identificado como la cultura niuyorriqueña (y sinecdóquicamente con las demás culturas minoritarias y oprimidas) y un “ellos” encarnado por el sector hegemónico de la sociedad norteamericana, al cual se apelaba irónica y metonímicamente a través de todos esos “bienes”, “regalos”, “dulces” (“*all the goodies*”) que esta dadivosa sociedad lega a través de su aparato estatal a los miserables niuyorriqueños. Son estos mismos sujetos engañados quienes eran llamados por el yo lírico del poema a cobrar consciencia de su situación y descubrir que

ALEJO LÓPEZ

tras esas dádivas se escondía la humillación, la desmoralización y la opresión. En el caso de Laviera, en cambio, la identidad niuyorriqueña ya no se asienta en la imagen del macho sometido y concientizado sino, por ejemplo, en la figura de la mujer mulata y, especialmente, en su cuerpo, un cuerpo subalterizado por siglos de opresión pero que al mismo tiempo es fuente de una potencia generatriz capaz de subvertir el sistema de dominación establecido.

En poemas de Laviera como “the congas mujer” el sujeto colectivo que sostiene la identidad niuyorriqueña es el de una mujer mulata cuyo cuerpo ostenta las marcas de una historia de opresión y marginalidad, al tiempo que encierra una potencia subversiva a través del goce y el movimiento. El poema comienza con el verso “*a new woman was born!*”, y es, precisamente, en la confluencia de la dimensión frutiva y sensual de la sexualidad femenina junto con su potencial genesiaco, donde el cuerpo emerge como el nuevo centro del paisaje cultural niuyorriqueño y como la base de su liberación. Laviera establece un nuevo paisaje cultural que oscila entre la marginación social y la posibilidad de subvertir esta posición subalterna a través del goce y el ritmo antillano, una “mujer-conga” que arrastra y funde “*the echoes/ of madness to far away ears/ oppression and love merged/ pain and happiness fused/ cuchifritos and books raped each other*” (1979, 49).

Esta poesía somático-frutiva se inserta en la tradición poética antillana que instaaura el cuerpo mulato como potencia vital, una tradición cuya apoteosis eclosiona en la lengua poética del poeta puertorriqueño Luis Palés Matos. Y es a partir de este desvío hacia el espacio y la cultura afro-antillana que la poética de Laviera recupera una dimensión frutiva capaz de establecer al cuerpo mulato como instrumento de resistencia y subversión, en lugar de ser un objeto de sometimiento y opresión. Este cuerpo femenino subversivo es el cuerpo negro de la poesía palesiana, es la figura de Tembandumba de la Quimbamba en el célebre poema de Palés Matos, “Majestad negra”; un cuerpo femenino afro-antillano que a través de su eroticidad subversiva, expresada en la libertad incontrolable de la danza, subvierte la dominación y

la esclavitud del sistema socio-cultural de la Plantación caribeña⁵. Se trata de la subversión de la opresión y el encierro de los esclavos negros a través de la libertad del movimiento sensual y frutivo de la danza, subversión del tiempo controlado de la Plantación a través del tiempo libertado del Carnaval, subversión del trabajo forzado a través del ocio y el goce, subversión del orden falocéntrico occidental a través del trastocamiento antillano del Eros femenino, y por último, subversión del encierro y rigidez de la grafía del canon, a través del carácter performativo de la danza y el canto.

A su vez hay que señalar que poéticas como la de Tato Laviera constituyen un ejemplo de cómo la articulación entre poesía y praxis política ya no se sostiene meramente en el hecho de que la lectura en voz alta de un poema pueda potenciar el coeficiente motivacional que el poeta intenta producir en su auditorio para intervenir en la comunidad modificando aspectos de su realidad social, sino que se trata aquí del hecho de que la potencia rítmica, frutiva, y finalmente política, de esta poesía se deduce de, y se produce en, el encuentro entre el poema, en su presencia física a través de su *performance*, y la comunidad dentro de ese espacio común de articulación constituido por el recitado o el *poetry slam*. En la obra de Laviera no hay articulación entre poesía y política en tanto praxis diferenciadas sino que ambas se hallan integradas en un mismo nivel. La obra de Laviera configura una poética en la que el concepto de activismo político no es externo al de la propia obra artística. Así como Walter Benjamin advertía en su ensayo “El autor como productor” (1934) que la praxis social de la obra artística no pasa sólo por los contenidos sino, especialmente, por el aparato, los medios y la técnica de la obra, del mismo modo en la poética de Tato Laviera, la dimensión política

5 La economía de la Plantación implantada por los colonizadores en las Antillas significó, fundamentalmente, la configuración de todo un sistema cultural desarrollado alrededor de este complejo esclavista. De allí que Ana Pizarro (2002: 15) señale que la cultura del Caribe no debe pensarse topográficamente a partir de la delimitación geográfica del archipiélago, sino en tanto cuenca aglutinadora de culturas que comparten, precisamente, una historia común de colonización y esclavitud centrada en el sistema de la Plantación.

ALEJO LÓPEZ

se configura en la producción performativa y somático-fruitiva de su poesía.

Esta configuración del propio cuerpo y su capacidad fruitiva como instrumentos contradiscursivos se inscribe dentro de la lucha del movimiento niuyorriqueño por intervenir las categorías identitarias de raza, género, clase, etc. Es el tipo de contradiscursividad que Juan Flores y George Yúdice denominaron la “trans-creación” de la literatura latina en los Estados Unidos, se trata de la capacidad de usufructuar los bordes como espacios de creación, de forjar nuevos sentidos identitarios por fuera de las tradicionales categorías duras del territorio, la nación o la lengua nacional. El carácter contradiscursivo de esta literatura excede así la mera capacidad de resistencia en su sentido agonístico, no consiste tan sólo en oponerse a, o en su capacidad de denuncia, sino que la trans-creación consiste en la potencia de la multiplicidad, las mixturas y el gozo por lo indeterminado de un *ethos* en permanente praxis:

Latino self-formation as trans-creation -to “trans-creat” the term beyond its strictly commercialist coinage- is more than a culture of resistance, or it is “resistance” in more than the sense of standing up against concerted hegemonic domination. It confronts the prevailing ethos by congregating an ethos of its own, not necessarily an outright adversarial but certainly an alternative ethos. The Latino border trans-creates the impinging dominant cultures by constituting the space for their free intermingling -free because it is dependent on neither, nor on the reaction of one to the other, for its own legitimacy [...].

For this ethos is eminently practical, not an alternative to resistance but an alternative form of resistance, not a deliberate ignorance of multicultural realities but a different and potentially more democratic way of apprehending them. (Flores, 1993, 217-18)

El carácter político de esta poética transcreativa surge de su condición “menor” en el sentido que le dieron al término Deleuze y Guattari

al hablar de las “literaturas menores”. Las literaturas menores eran para Deleuze y Guattari (1998) aquellas en las que una lengua menor operaba dentro de otra mayor, configurando, así, un “devenir-otro” de la lengua, una extranjerización de la propia lengua. Las literaturas menores constituyen un tipo de literatura subversiva por configurar un idioma “afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización” (1998, 28), constituyéndose en un tipo de praxis política orgánica y absoluta, ya que en ellas todo es político, lo político contamina cualquier enunciado por cuanto “su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte con la política” (1998, 29). Esta nueva politicidad menor de la poesía de Tato Laviera, se acentúa a partir del carácter intersticial de la identidad y la cultura niuyorriqueña. Tensada entre diversas culturas, lenguas y tradiciones, la literatura niuyorriqueña constituye un ejemplo de lo que Homi Bhabha (2002 y en Benmayor y Skotnes, 1994) denominó identidades del entremedio (*in between*), identidades situadas en un espacio intersticial subversivo por cuanto niegan y escapan por medio de la ambigüedad y la ambivalencia a la asimilación entre las categorías identitarias y los conceptos de pureza, origen o tradición. Es lo que el propio Laviera llama “el definirse sin definirse”:

En uno de mis poemas más antologados, quizá político pero no crítico, AmeRícan, rompo la palabra para buscar lo mío, rompo la línea que divide si soy de aquí o de allá, definirse sin definirse. Hablo de la isla y de Estados Unidos, pero sin repudio. Hay una oposición, pero me uno también a otras minorías, porque están también en el medio. Sin atacar, buscando distintos ángulos”. (citado en Ramos Gutiérrez, 2011).

La conflictiva relación de los niuyorriqueños con la nación precisamente surge, como señala Bhabha (2002), del hecho de que en estas identidades donde las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad son negociadas a través de su propio proceso de configuración, es este mismo

proceso el que enajena cualquier acceso inmediato a una identidad originaria o una tradición recibida. La relación de los niuyorriqueños con los “orígenes” y la “tradición” conduce irremediabilmente a una lucha por el sentido, lucha que Laviera resuelve en su poesía recuperando aquellos elementos de la tradición puertorriqueña que constituyen el carácter extraterritorial, diaspórico y sinérgico de su pertenencia cultural antillana; elementos marginales y residuales dentro de una tradición cultural puertorriqueña fuertemente marcada primero por el legado hispánico y luego por el anexionismo norteamericano; elementos que son, precisamente, aquellos que subvierten la lógica y la historia colonial y asimilacionista de Puerto Rico.

La dicotomía que se le planteaba históricamente al sujeto niuyorriqueño entre la renuncia a su pasado y herencia puertorriqueña, y la pulsión por el regreso, se resolvía tradicionalmente en la primera generación niuyorriqueña con la aceptación del espacio urbano de Nueva York como nuevo hogar, y a partir de ello surgía la necesidad de la denuncia frente a las condiciones de marginalidad que este espacio les imponía. Muchas veces esta aceptación no obliteró, sin embargo, la introducción de motivos puertorriqueños como la herencia culinaria, la tradición musical, o la reminiscencia del paisaje tropical, pero cuando estos motivos aparecían en estos poetas, generalmente lo hacían en función de su grado de contraste con la degradación denunciada en el espacio urbano de Nueva York. En Laviera, en cambio, la aceptación del espacio de Nueva York como hogar no oblitera la herencia antillana sino que procede a operar con ella un desvío, tal como queda plasmado en primer plano en la portada de *La carreta made a U-turn*, donde se observa un cartel de señalización vial cuya inscripción en mayúsculas consigna la palabra “DETOUR”⁶.

A su vez, Laviera procedió a insertar esta tradición antillana dentro de un

⁶ Desvío que a su vez recupera y se inserta dentro de otra tradición antillana contradiscursiva como la del *détour*, tal como fue profusa y excepcionalmente analizada por Édouard Glissant (2005, 2006).

mapa latinoamericano mayor, uno en el cual los ritmos de la plena, la bomba y la salsa arman sistema con otras expresiones culturales latinoamericanas. Así, en poemas como “vaya carnal”, Laviera toma la lengua de la cultura chicana para mixturarla con el acervo cultural niuyorriqueño y volverla parte de una cultura englobadora que al ritmo de los flujos migratorios latinoamericanos y su encuentro en suelo norteamericano da origen a una verdadera cultura diaspórica de la transculturación en cuya hibridez y “sabor” constitutivos Laviera encuentra el enorme potencial liberador de su futuro:

¿sabes?, simón, el sonido del este,

el vaya, clave, por la maceta,
que forma parte de un fuerte
lingüismo, raza, pana, borinquen,
azteca, macho, hombre, pulmones
de taíno, de indios, somos
chicano-riqueños, qué curada,
simón, qué quemada mi pana,
la esperanza de un futuro
totalmente nuestro,
tú sabes, tú hueles,
el sabor, el fervor del
vaya, carnal. (1981, 59)

Esta nueva multiplicidad heterogénea, no sintética y abarcadora que configura Laviera en su obra responde a la particular y conflictiva posición intersticial que como ya señalamos, marca y estigmatiza a la identidad cultural niuyorriqueña. Atrapado en ese entremedio que pareciera condenarlo a un perpetuo no-lugar provisorio y vacío, el niuyorriqueño se enfrenta a la necesidad de sobrevivir a la encrucijada que le establece su herencia latinoamericana y su pertenencia simultánea a la sociedad y cultura norteamer-

ricanas. Excluido incluso por momentos de la misma comunidad “latina” de los Estados Unidos por su estatuto de ciudadano norteamericano, la fusión entre ambos universos culturales pareciera ofrecerse, tal como lo demuestra Laviera, como una alternativa transcultural con la cual conjugar los polos que atraviesan esta cultura diaspórica e intersticial⁷. Esta cuestión es la misma que la crítica de la literatura latina problematizó respecto a la pertenencia excluyente de esta producción literaria a uno de estos dos polos, lo que llevó a críticos como Frances Aparicio (2003) a hablar de la necesidad de establecer nuevas categorías descriptivas para el análisis de estos novedosos fenómenos culturales en expansión, o al crítico José Quiroga (2000) a proponer la categoría de lo “Latino American”, como modo de superar la escisión entre la cultura latina en los Estados Unidos y la cultura latinoamericana⁸.

Esta superación integradora de las fronteras es lo que la obra poética de Tato Laviera desarrolla en su trayectoria literaria a través del concepto del “amor”, en tanto unión y con-fusión con el otro, cópula promiscua que Laviera subsume con su neologismo “AmeRícan”, un gentilicio que da cuenta de la hibridez de esta nueva identidad y de su carácter transitorio, una identidad múltiple y abierta al contacto con los otros, dispuesta a transformarse a partir de la comunión con el otro, a partir de su naturaleza diaspórica y frutiva. Laviera configura así una identidad cultural y una tradición literaria que por medio de una poética relacional (Glissant 2006) abarca una multiplicidad de tradiciones entre las que se encuentran, entre otras, la tradición literaria norteamericana, la tradición latina en los Estados Unidos y la tradición literaria latinoamericana, logrando superar

7 Señala Yolanda Martínez-San Miguel que la particular relación neo-colonial de Puerto rico y los Estados Unidos es la razón por la cual incluso la cultura puertorriqueña insular no sea considerada “estrictamente” latinoamericana ni hispánica sino mas bien “diaspórica”, a partir de lo cual la academia norteamericana enmarca los estudios puertorriqueños dentro del campo de los estudios migratorios (2008, 72).

8 La categoría de lo “Latino American” en Quiroga también se propone como un instrumento crítico con el cual superar, a su vez, la subalterización de Latinoamérica en el campo de las ciencias sociales, superando la oposición entre Latinoamérica como objeto de estudio y Occidente (o los Estados Unidos) como proveedor de teorías para el estudio de estas prácticas culturales.

de este modo su asimilación a través de un proceso disruptivo que, como lo demuestra Arnaldo Cruz-Malavé, permite a través del ritmo sincopado de la tradición africana superar “la sintetización de las transferencias culturales en un sólo código, asegurando, así, la supervivencia de la negociación misma, de ese contrapunto que es en la obra de Laviera el proceso de asimilación” (2002, 15, mi traducción).

Una poética que logra, finalmente, problematizar y expandir, en última instancia, los límites geopolíticos y culturales de esa cartografía imaginaria denominada “literatura latinoamericana”:

nideaquinideallá
 impossible to blend
 impossible to categorize
 impossible to analyze
 impossible to synthesize
 our guerrilla cultural camouflage
 survival linguistic construction
 at emergency moment's notice
 complex afirmaciones parametric
 principles fermenting
 secretive universal
 garbatopandegato
 continental yearnings
 complex jerigonza
 de mi hablar

nideaquinideallá
 escríbelo junto
 sin letra mayúscula
 gracias
 (Laviera, 2008, 6)

ALEJO LÓPEZ

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Algarín, Miguel. *Survival Supervivencia*. Houston: Arte Público Press, 2009.
- Algarín, Miguel y Piñero, Miguel (eds.). *Nuyorican poetry: an anthology of Puerto Rican words and feelings*. New York: Morrow, 1975.
- Aparicio, Frances. “Latino Cultural Studies”. In: Poblete, Juan (ed.). *Critical Latin American and Latino Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, 3–31.
- Benjamin, Walter. “El autor como productor”. In: *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1998 [1934].
- Bhabha, Homi. “Between Identities”. In: Benmayor, Rina y Skotnes, Andor (eds.). *Migration and identity*. Oxford: Oxford University Press, 1994, 183-198.
- _____. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Cruz-Malavé, Arnaldo. “Colonial figures in motion: globalization and trans-locality in contemporary Puerto Rican Literature in the United States”. En: *Centro Journal*, XIV(2), 2002, 5-25.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1998.
- Esteves, Sandra María. “Ambivalencia o activismo desde la perspectiva poética de los nuyoricans”. In: Rodríguez de Laguna, Asela (ed.). *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*. Río Piedras: Huracán, 1985, 195-202.
- Flores, Juan. *Divided borders: essays on Puerto Rican identity*. Houston: Arte Público, 1993.
- _____. *From bomba to hip hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. Nueva York: Columbia University Press, 2000.
- Gates, Henry Louis, y Nellie Y. McKay (eds.). *The Norton Anthology of Afri-*

- can American Literature*. Nueva York: W.W. Norton & Co, 2004.
- Glissant, Édouard. *El discurso antillano*. Caracas: Monte Ávila, 2005.
- _____. *Poetics of Relation*. Michigan: Michigan University Press, 2006.
- González, Jose Luis. “Un testimonio puertorriqueño”. In: Rodríguez de Laguna, Asela (ed.). *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*. Río Piedras: Huracán, 1985, 17-22.
- Hall, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora”. En Rutherford, Johnathan (ed.). *Identity: Community, Culture, Difference*. Londres: Lawrence & Wishart. 1990, 222-37.
- _____. “Who Needs ‘Identity?’”. In Hall, Stuart y Paul du Gay (eds.) *Questions of Cultural Identity*. Londres: SAGE Publications, 1996, 1-17.
- Jitrik, Noé. *Literatura y política en el imaginario social*. México: Colegio de Ciencias y Humanidades, Unidad Académica de los Ciclos Profesional y de Posgrado, UNAM, 1985.
- Laviera, Tato. *AmeRícan*. Houston: Arte Público Press, 1985.
- _____. *Mainstream Ethics*. Houston: Arte Público Press, 1988.
- Martínez San-Miguel, Yolanda. “Boricua (Between) Borders: On the Possibility of Translating Bilingual Narratives”. In Stavans, Ilan (ed.). *Spanglish*. Westport: Greenwood Press, 2008, 72-87.
- Ramos Gutiérrez, Diana. “La palabra adecuada: entrevista al poeta nuyorican Tato Laviera”. In: *Períodico Conboca*, 2011.
- <http://www.conboca.org/2011/12/08/la-palabra-adecuada-entrevista-al-poeta-nuyorican-tato-laviera>.
- Rivera, Raquel Z. *New York Ricans from the Hip Hop Zone*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

ALEJO LÓPEZ

Quiroga, José. *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*. New York: New York University Press, 2000.

Sartre, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires: Losada, 1967.

Scavino, Dardo. *Rebeldes y confabulados: narraciones de la política argentina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

Schimtt, Carl. *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza Editorial, 2006 [1932].

Steiner, George. *Extraterritorial*. Madrid: Siruela, 2002.

Velasco, Fabiola. “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición”. In: *Presente y Pasado. Revista de Historia*, 12(23), 2007, 139-153.